AKTE
7/2016-n.2

Riflessioni su

L'Opera Racchiusa

Premio Lorenzo Montano 2009
sezione Opera edita

¶ *L'opera racchiusa* è il libro di esordio di Federico Federici, dopo i lavori a firma Antonio Diavoli. Se nel precedente *Quattro Quarti* si scoprivano quattro nuclei organici, ciascuno emblematico di un "altrove", qui si configurano piuttosto tre "momenti" successivi, congeniali al meccanismo narrativo, ambientati in un unico non-luogo: una casa-corpo popolata di voci, ombre e tracce.
La prima sezione, siglata con l'evocativo *l'anima tema*, è insieme esortazione a un timore indefinito e argomentazione articolata sul tema dell'anima. I testi, non delimitati da titoli o altre convenzioni tipografiche, sono scanditi da una punteggiatura più metrica che sintattica e introducono almeno due elementi fondanti dell'intero libro: la casa-corpo, nell'ombra che «[...] sgrava il buio/ contro la parete scura»; la donna-anima, nel «[...] sentore dei giardini/ dietro la finestra», che la parola tenta di scoprire indovinandone i passaggi («qualcuno, che prima è venuto, è andato via lasciando/ presto il suo sigillo d'acqua al centro della stanza»).
Nell'antitesi memoria-smemoratezza, di cui acqua e fuoco sono spesso le figure, si ricrea e dissolve il mondo. Tutto si riduce a indelebili dati primi, misteriosi indivisibili di una realtà, che si annichila in quel fuoco che «da una parte brucia/ nei colori e i nomi, intorbida/ le cose, stacca i segni ai muri,/ le lettere alle parole, tiene a sé/ in un guizzo chiusa la materia,/ il mondo, ne matura il senso».
Le note informano sulla seconda sezione: *radici scoperte* «nasce dagli appunti presi durante un viaggio in Germania, nell'inverno del 2007». Anche in questo caso, il titolo si presta a una doppia chiave di lettura: da una parte la scoperta del legame con un luogo «dove stare nel momento atteso/ della vita», dall'altra il dolore inflitto scavando le radici, la cui scoperta è causa stessa della loro morte. Ed è proprio alle radici che i morti cercano un senso alla loro condizione: versi, funi lungo cui risalire al mondo, sottraendosi a una fine non ancora certa.
La metamorfosi della figura femminile, da pura essenza spirituale a corpo amato, ha un che di panico e si compie per allusioni («rami d'aghi scuri e foglie, scossi dietro/ coprono la terra e le tue spalle l'ombra/ che calpesti muta [...]»), o sottili raffronti, che non sono semplici sostituzioni simboliche, ma vere e proprie costruzioni, nelle quali si svela un'identità di fondo e un unico destino («[...] coltivare le radici/ dei capelli, i palmi che raccolgono/ le ciglia ai fiori aperti, sibilanti all'aria/ solo in due a dividerci le ossa, i rami»).
L'ultima sezione (*come s'inoltra*) è un lungo dialogo amoroso, che si confronta con l'ostacolo della parola o, all'opposto, con la sua felice trovata. I

mesi (aprile, giugno, luglio) non coincidono con le date di stesura indicate in nota, ma sono i *luoghi* della memoria. L'unico spunto apertamente biografico («fra i trent'anni ed ora un amore solo,/ superato con la morte [...]») dura un attimo, subito sopraffatto dalla cura meticolosa della rosa prediletta. Dietro i segni intermittenti del presente («io lo sapevo dal muro caldo di luce/ che questa casa vuota ci aspetta») si perpetua un incontro silenzioso, continuamente mancato. L'opera tradisce allora tutte le sembianze accumulate, attraversa fuoco, mani, tempo, riconsegna di nuovo indecifrabile il sigillo delle lingue, mentre «voce, voce ha in questa casa attentamente l'alfabeto/ fermo tra le dita, le vocali concave alla gola e sonanti».

Michela Trevisani

¶ Quanto l'anima abbia da temere

> «L'Universo è un fantastico balocco di parole, equilibrio invisibile dei più sottili pesi, e di forze inaudite ma invisibili, di termini primi e termini ultimi da scarnificare, tormentare, consumare girandoseli in bocca, gioendo come passeri della briciola che non è pane.» F. Federici

Se un catalogo servisse a mostrare ciò che l'anima debba temere, racconterebbe forse la storia della degenerazione di una stella. Nella relatività generale un buco nero è una singolarità nello spazio-tempo, causata dal collasso gravitazionale di una stella di una certa massa, che non lascia sfuggire più nulla al proprio orizzonte degli eventi. Si può forse azzardare allora che un buco nero, sia una stella cioè un'entità celeste visibile, che per via di un dato evento, prosciuga il suo corpo, iniziandosi alla sua scomparsa. Ciò sembra accadere ad alcune stelle di grande superficie, che a un dato punto della loro esistenza, come ubbidendo a un'intima galvanizzazione, si contraggono, per via dell'attrazione che ogni loro singola particella attua verso le altre se stesse, che insieme fanno l'astro. Questo moto pare generare nell'atmosfera intorno alla stella, un particolare trattenimento, che influisce sulle azioni e sul tempo, creando un orizzonte isolato e indipendente che lascia l'astro vivere solo della sua progressiva scomparsa all'occhio che la osserva. *L'anima tema* di Federico Federici inizia, similmente a questo fenomeno, come se tutto si fosse già esaurito secondo una sua propria maturazione, in un punto di osservazione in cui l'accaduto, più che essere dipanato, sia stato concentrato in una contrazione in cui luce e spazio, esistono inscindibili dal tempo. E creano una sorta di ambiente assoluto, un inizio fine a se stesso, un trattenimento inàne delle coordinate di un luogo. Il luogo è una casa, una «casa vuota» con un «lume dentro il vetro» (pag. 14) che forse accenna una presenza, forse definisce un'assenza o concentra soltanto l'attenzione, in un'aura di estremo contatto. È questa la condizione della casa del poeta. Una condizione sempre esistente, nella misura in cui viene nominata ma che se non detta, mimetizza le presenze immateriali e la possibilità di contatti ulteriori, in un vuoto che rende altrimenti quel luogo disabitato. Ma ora, qui finalmente, «l'angelo ammirato attentamente nel dipinto» (pag. 15) può

suggellare la stanza al suo centro liquido, come iniziandola a un varco. È l'incipit. Il risveglio e lo stabilirsi di una veglia puramente auditiva che finalmente rende al luogo il cuore della sua geometria. Da questo orizzonte, gli eventi mutano in una zona visibile solo poeticamente, perché la resa di una simile densità accade solo in poesia. Quando il corpo poetico inizia la caduta nella fisica della sua anima. E quando ciò accade in modo perfettamente conscio, avviene un'assunzione di presenza in un tempo inesausto «un tempo andato altrove» (pag. 17) che olia l'ingranaggio dell'ora stante, e dice di una impossibile fede «che dura un attimo» «sopra il male» (pag. 17); un male che anche minimamente cruento, strazia di pena e uccide ogni credo, e ciò giusto in quel protrarsi dell'attimo all'infinito, che è il verso che lo dice. È a questo punto di sintesi estrema, come a dimostrarsi fattivamente e attraverso se stessa, che la poesia si erge a quell'infinità sospesa e immediata avvalendosi di un tempo che non ravvisa etica. Un tempo che si colloca spontaneamente al colmo del suo stesso movimento «sempre l'apice lo stremo del crepuscolo/ ci approssima la notte:» (pag. 18) e di qui accosta la speciale captazione che chiamiamo ascolto. Quando, questo, non sia smarrito nella diramazione del giorno, che schiude sempre parti, a generare e degenerare notti per pura necessità, solo perché luce e buio sono «uniti senza origine nel moto» (pag. 18). Allora «l'aria ferma» (pag. 19) che Federici nomina, sembra essere un'impressione legata al climax di tutta l'opera, ciò che consente di esperire il vuoto, attraversato fissamente dai corpi che propagano oltre la propria forma un afflato indecifrabile che sta a misurare gli interstizi, i silenzi, come fossero il messaggio più pregnante che si possa tra creature. Ma certo questo paesaggio asciugato dal superfluo delle azioni, non poteva essere ricreato in assenza di parola. È la parola che introduce a un altro grado la visione di quel «mondo», che «ne matura il senso» (pag. 20) cui tutto e tutti sembrano partecipi. Parola che ogni cosa detiene indistintamente come una rimembranza o una dimenticanza che sembri adattare o disattendere quanto del mondo stesso appaia: «non così che si conserva/ l'apparenza delle cose» (pag. 21). Apparenza che vive dell'esatta tempistica della sua dispersione e che perciò, al di là del suo aspetto effimero, può rimanere, in un verso, come rivela Federici: «tiepida nel palmo/ pura quando fu toccata» (pag. 21). Ma quanto l'anima abbia ragione di temere, riguardo questa scomparsa, che sembra paradossalmente l'unico movente veramente assertivo della sua presenza al visibile, lo dice, la caduta di ogni gesto, nel trattenimento fatale di un orizzonte che si incunea sempre di più «nel vivo della storia» (pag. 22), un trattenimento fino alla percezione che concentra ogni idioma in un unica lingua in cui, dei vivi e dei morti «restano confusi i

nomi» poiché sia «mai nessuno perso nel conto della grazia» (pag. 24). E ciò consenta comunque, in questo passaggio inaudito, a coloro che il poeta chiama, fratelli e sorelle, e che «restano in colmo all'invisibile» (pag. 25), di affacciarlo, come a guardare il come questo avvenga, come la poesia ripieghi nella «luminosa piaga» che scava il fuoco, coniando parole in cui l'origine cominci in luce, nominata (pag. 26), e in ogni istante renda a ognuno rintracciabile «nei cuori l'atto di presenza» (pag. 28). Una presenza dei cuori alle cose, la cui impossibilità, è forse davvero l'unica cosa che l'anima abbia da temere.

Viviana Scarinci

¶ [1]A quasi quattro anni dal precedente *Quattro Quarti* a firma Antonio Diavoli, Federico Federici pubblica *L'opera racchiusa* (Lampi di Stampa, 2009), primo lavoro a proprio nome, nella collana "Festival" diretta da Valentino Ronchi.
In questi anni, l'autore si è soprattutto dedicato alla traduzione (Nika Turbina, Paul Celan, Hans Arp, Katarina Frostenson, Cesare Pavese e Alice Oswald, tra gli altri), fatto salvo per un breve resoconto di viaggio in versi (*N Documenti (in cifra)*, Cantarena, 2006) e il diario a due voci *Chiuderanno gli occhi* con Ilaria Seclì (Cantarena, 2007).
Come giustamente osserva Giancarlo Rossi nella nota su «Atelier» (n. 49), che anticipa di qualche mese l'uscita del libro, «Se c'è un io che parla, esiste accanto a una figura (la si percepisce femminile), che partecipa di esperienze misteriose e significanti, fino alla nominazione asciutta, e immersa in una luce d'eternità, dei fenomeni dell'Universo: una coscienza che abbraccia i vivi e si rivolge ai morti, nella stupefacente realtà della loro presenza assente».
I versi di quest'opera sono frequentemente inscritti nel luogo-non-luogo di una casa, che è insieme corpo e abito alla memoria. Lì si instaura il dialogo con l'invisibile figura silenziosa, che metamorficamente attraversa le tre sezioni, passando dai tratti spirituali dell'anima nella prima, a quelli indecifrabili di donna nell'ultima.
È lo stesso percorso evocato l'anno prima nel cortometraggio *mur-mur*, nel quale, non a caso, alcuni testi fecero comparsa tra i dialoghi, in stesura ancora non definitiva.
Un libro ricco di pronunce raffinate, costruito su una parola priva di incertezze, lavorata nel residuo della sillaba, lungo il percorso che dal silenzio la rivela, o al silenzio di nuovo la conduce. Mai aulico o grave di lontane citazioni, l'io lirico si muove a proprio agio tra i fatti della memoria, animato da un'incessante ansia di scoprire, intuire, portare in luce e riferire la sua lingua, perché giunto finalmente è il tempo «[...] di dare le mani nell'andirivieni dei vivi/ fermare gli occhi, lo sguardo a chi trema».

Sara Veltroni

[1] *ZAM*, 2006.

¶

Omnis enim resurgemus, sed non omnes immutabimur (I Cor., 15, 51)

[2]*L'opera racchiusa* di Federico Federici consta di tre sezioni, precedute da un esergo in russo e da un esergo in tedesco: "l'anima tema" (un esergo in tedesco più diciotto poesie), "radici scoperte" (un esergo in tedesco e in italiano più dieci poesie), e "come s'inoltra (un esergo in italiano più sette poesie). Il libro è chiuso da una nota finale. I componimenti sono in verso libero e senza rima.
Si potrebbe dire che le tre sezioni corrispondano a tre componenti fondamentali che ci sembra poter individuare nell'opera di Federici: un'ansia escatologica radicata in una visione sconsolata dell'esistenza umana, cui il poeta risponde delineando due soluzioni. La prima è di natura *metafisica* ed ha la forma di una escatologia della luce, la seconda – di natura *etica* – è una filosofia del dialogo e della cura.
La prospettiva iniziale del poeta de *L'opera racchiusa* è una visione quieta ma sconsolata della vita e della morte umane, della impermanenza degli individui, della irreversibilità della successione temporale, della fragilità della memoria. L'esistenza umana scorre sull'orlo di un abisso: "gli abitatori del mondo addossati alla cruna dell'ago" (p.30) (con valenza anche morale, in riferimento al detto evangelico), "in colmo all'invisibile restano del mondo voci/ e d'altri appena gli occhi; accolti in una turba scura" (p.25). Identico è il destino delle cose: "fan le cose cumuli sui margini del vuoto, vuote" (p.54). L'umanità è costretta in una morsa fatta di inevitabilità della fine, labilità della materia individuale, imminenza e quasi immanenza della morte. Gli "uomini occupati meglio in ciò che li tormenta" (p.26) sono presi ne "la trafila inconcludente delle cose" (p.53). Una tale visione è acuita dalla consapevolezza scientifica dell'autore (Federici ha una formazione da ricercatore in Fisica): "l'*elencazione* dei morti toglie il respiro" (p.30, enfasi mia), "mai nessuno perso nel *conto* della grazia" (p.24, enfasi mia). Come il mondo è stato creato "in misura e numero" ("omnia mensura et numero et pondere disposuisti" Sap. 11, 21), così anche la morte. La successione dei vivi e dei morti – che formano per Federici un'unica fila ("qui tra i morti, vivi" (p.44)) – si staglia sullo sfondo di una

[2]Su *AbsoluteVille*, 2009.

cosmologia dominata dalla *ciclicità* e dall'*eternità* del mondo – e dunque dalla assenza di fondamento – "l'opera del mondo non ha fine" (p.39), e dalla *irreversibilità* del tempo ("noi/ due tornati *senza tornare*" (p.50)).
In questa ciclicità l'individuo è condannato a vivere nella *indeterminazione* ("le tue spalle l'ombra che calpesti muta", (p.41)) e nella *perdita*: le sue azioni sono destinate ad essere consumate nella "smemoratezza nostra" (p.20) e a non poter tornare.
Su un tale sfondo si leva sicura e chiarissima una interrogazione *escatologica.*
Le figure ricorrenti dell'*attesa*, del *ritorno* (*reditus*), tesi ad un finale *ricongiungimento*, ne sono un indizio: "da terra a cielo la perfezione è nell'attesa" (p.13), "credevo di ascoltare un tempo andato altrove/ ritornare qui nel suono [. . .]" (p.17), "[. . .] figura/ che ritorna a farsi viva nell'immagine intravista,/ solo ricongiungimento al caldo della luce" (p.19), "un'attesa grigia abita la nebbia/ porta ai fianchi l'erba sulla casa/ che ci aspetta, ma non è ritorno" (p.40), "io lo sapevo dal muro caldo di luce/ che questa casa vuota ci aspetta" (p.51), "ciò che facciamo/ insieme non si dà pace o ragione da sé/ a ritornare" (p.51). La voce della morte e quella della vita sono una sola voce, che "[. . .] tutto e tutti indifferentemente/ chiama al ricongiungimento" (p.20).
Ma l'ansia escatologica di Federici si esprime assai esplicitamente anche in versi come: "e danno l'impressione di sapere/ già il futuro i morti [. . .]" (p.37), e finalmente nella menzione de "la felicità promessa".
Nel libro si delineano tanto una soluzione sul piano *etico* quanto una soluzione sul piano *metafisico* al problema che assilla il poeta: come *sopportare* la ciclicità del mondo o *sottrarsi* ad essa, come alla indeterminatezza della materia e alla irreversibilità del tempo? E, d'altra parte, nel tempo della nostra vita, "nell'andirivieni dei vivi" (p.30), come sfuggire alla solitudine e all'ansia che la coscienza dell'assenza di un fondamento della nostra individuazione ("uniti senza origine nel moto" (p.18)), della irrimediabile perdita del nostro irripetibile passato possono generare?
Federici disegna una escatologia strettamente intrecciata ad una metafisica della luce, forse di stampo neoplatonico. Accanto ad essa delinea una etica fondata sul dialogo e sulla cura.
La dialettica – neoplatonica - di luce e ombra percorre l'intero libro. "colta in luminosa piaga/ dentro il fuoco: qui l'origine comincia in luce, nominata" (p.26), "nella stessa luce il volto avvampa, [. . .]/ la memoria buia" (p.54); "sulla pelle in luce li tortura l'ombra" (p.25), "credi, poi che di tutti i nostri gesti/ cade l'ombra addosso ai muri" (p.22), "l'ombra sgrava il buio" (p.23). La luce si configura come un ente relazionale, e la sua

azione, come in Plotino, presuppone il suo opposto, l'ombra, la materia: "nella verità del sole/ che mi dà l'ombra" suona l'esergo a *come s'inoltra*. Sul piano metafisico, la "felicità promessa" (p.29) sembra trovarsi in una *comunicazione* con una forma di luce quintessenziale e atemporale, che verrà fruita dall'uomo fuori dal tempo e indipendentemente dagli organi di senso: "la sempre viva luce senza fuoco,/ la felicità promessa, data finalmente salva e senza causa/ di dolore all'occhio che non serve più a vederla" (p.53). In due punti chiave dell'opera ritorna la menzione de "l'ago della fiamma", figura dell'essenza della luce: nella prima occorrenza, l'ago azzurro della fiamma è una destinazione ineluttabile, il termine inevitabile che inghiotte la materia: "non tra noi/ ricade l'ombra dove entrando il fuoco più si vuota/ la materia prende a sé in un ago azzurro luce propria" (p.19); nella seconda occorrenza, invece, è la destinazione finale, luogo della salvezza e della rigenerazione delle forme: "[. . .] vieni invece all'ago della fiamma,/ in luce, dove s'agita ogni cosa alla sembianza/ mai avuta prima" (p.53).
Più che ad una *consummatio* nella luce, la "felicità promessa" dalla luce all'uomo, secondo Federici, è quella di una sua traduzione in *riflesso* e rifrazione indefinita nella composizione del creato. L'individuo è *raccolto* dalla luce, *come un fiore*: "qui [. . .] un po' di luce ancora ti raccoglie, poi riflessa non/ vivente, ti consacra il giorno" (p.43). La luce raccoglie la materia d'ombra dell'individuo e lo "consacra" come eco nel mondo: "non la traccia vera - [. . .]" (p.43) dell'individuo è conservata, bensì il riflesso, la eco. La luce è pure una figura del *ritorno*. Il ritorno è impossibile, la materia decade e il tempo è irreversibile. La luce è però una figura del ritorno, è la natura che vince il tempo. La luce determina la durata della materia e insieme libera - nel riflesso (nella eco, nel canto) - la materia dalla durata, facendo durare l'*eidos*, (la sembianza, la apparenza, "non la traccia vera" (p.43)) e in esso l'individuo, oltre la *materia signata* che ora lo individua. Allora gli uomini possono essere come le stelle, visibili anche dopo la morte, consegnàti ad una comunicazione universale.
La metafisica della luce è in Federici dunque una metafisica del *riflesso* e della *riflessione*, e perciò una metafisica della *contemplazione*. In questo senso è strettamente legata ad una concezione del *canto* e della *voce*, ad una idea (piuttosto classica) di *poetica*: "l'apparenza delle cose va da sé/ dura bene viva nei riflessi d'aria". La voce, come la luce, e nella voce il canto del poeta, estendono nella eco i limiti dell'esistenza individuale: "[. . .] materia al dire che ci nomina e riporta/ via a memoria, scossi alla trafila inconcludente/ delle cose" (p.53).
Il tono della poesia di Federici è sommesso, continuamente *attenuato*

("quasi", "forse", "per ora", "appena", "credevo", etc.). La poesia è detta sottovoce, perché è intimamente dialogica, e *invita* il lettore ad una intimità, ad una prossimità.
Sul piano dell'etica, nella dimensione dell'affettività e della temporalità, la soluzione indicata dalla poesia di Federici, sta proprio nella *prossimità*, nel *dialogo* e nella *cura*.
L'invito alla *cura* è costante. Si esprime in motti programmatici: "tempo è di dare le mani nell'andirivieni dei vivi" (p.30), ma è già implicito nel lessico: e.g., in termini come "opera", "scelta", "coltivata", "lavora", "ripara", "rifinire", nonché nella predilezione per lemmi alti e talvolta ricercati (e.g., sempre "volto" piuttosto che "faccia", "non veduto", "colmo", "adornata", etc.). L'invito alla cura (ma pure l'escatologia della luce) è strettamente connessa alla ricorrente analogia tra uomo e pianta (nutrita di luce, bisognosa di cura): gli uomini sono "scossi come si riscuote/ l'albero nei rami alti lungo i muri, lasciano cadere/ polline e capelli [...]" (p.25) e ancora si trovano a "[...] coltivare le radici/ dei capelli [...]" (p.40), "le ossa, i rami" (p.40). L'uomo partecipa dell'opera del mondo e la subisce. Ma quest'opera è *perfettibile.* L'invito alla cura è un invito alla partecipazione all'opera del mondo, alla stessa opera che ci disfa e ci rende sgomenti.
A questo invito alla cura si accompagna una sorta di ossessione per la misura, per la pienezza, per la *perfectio*, già evidente nel titolo della raccolta, e ribadita continuamente nel lessico: "rifinire l'anima" (p.13), "[...] più d'ogni altra/ dài regolata la mano" (p.51), "piena di misurato respiro" (p.51), "com'è bella in aprile, già governata dal vento" (p.51), "scelta come l'acqua" (p.52). Quasi che l'esercizio e il rigore (lo *studio*) nella nostra vita fossero da considerarsi come atti di devozione verso una perfezione che ci assorbe e che ci contiene, rispetto alla quale saremmo, altrimenti, puramente passivi, come piante: "fra i trent'anni ed ora un amore solo, superato/ con la morte, rosa dolce e chiara, scelta a fioritura/ prima che divenga scura messa in terra e coltivata", (p.55). L'uomo – sembra suggerire Federici – è insieme pianta e giardiniere: "sempre in grazie la radice al ramo cede l'acqua/ sufficiente a reggere la rosa, poi s'aggiunge all'opera/ la mano [...]" (p.55). Il termine "opera" ricorre con grande frequenza: "opera" sono tanto il mondo come totalità quanto il corpo umano e le sue parti ("l'opera/ dolce delle labbra", (p.16)), e infine le azioni dell'uomo. È forse interessante notare come il termine "opera" comporti una connotazione di lavoro collettivo, che sarà centrale nell'elaborazione di un'etica fondata sul dialogo, di cui parleremo più sotto.
All'invito alla cura, a "fermare gli occhi, lo sguardo a chi trema" (p.30), sono credo da ricondurre pure l'attenzione e la particolare sensibilità che

Federici dimostra nei confronti delle forme della devozione popolare, dell'apparato *materiale* della fede, delle pratiche del culto ("le mani agli altari - quelli delle figlie in sposa -" (p.28), "sta nei cuori l'atto di presenza il battito nel petto" (p.28)). Forse questa attenzione è derivata dalla famigliarità dell'autore con la letteratura russa, ma sembra pure potervisi riconoscere un'altra figura della "cura". I riti scandiscono il tempo della vita, conferendo al suo scorrere un rigore che non avrebbe altrimenti. Anche, sono una forma di collaborazione all'opera del mondo, intesa come opera di Dio. Sia chiaro: se ne fa un uso figurale. Federici è piuttosto risoluto nel voler condurre la propria meditazione in una dimensione puramente umana: "perché parlare ai numi? – ai padri i figli e i nuovi nati ai figli" (p.26). Desiderio per altro assolutamente coerente con l'attenzione alle pratiche cultuali, che costituiscono l'aspetto umano e tangibile della religiosità.
Il dialogo e la prossimità sono la "felicità promessa" per l'uomo nella sua dimensione sociale, relazionale. Il dialogo umano – la cui forma pura Federici riconosce nel dialogo amoroso *da solo a sola* – risolve il problema della impermanenza: "dura la tua voce umana a dirmi/ che s'è persa la miriade e i colori" (p.42). La *durata* della *voce* umana testimonia della perdita inesorabile – del non poter durare – delle cose materiali tra le quali l'uomo si trova compreso. Nel dialogo con la donna è possibile colmare "l'incolmabile divario/ che ti ha un'altra lì da me" (p.19). Ma in Federici l'amore umano è una *approssimazione* della perfezione ultima, della felicità promessa: "*quasi* in noi avesse tregua l'opera del mondo, la fortuna" (p.52) (enfasi mia), "un andare *quasi* via dal mondo" (enfasi mia), "io lo sapevo, che il domani qui va oltre il tempo; *forse* l'amore" (p.51) (enfasi mia). Di là dal dialogo con la donna, il canto del poeta è il suo *dialogo* con gli altri e con il mondo. Il poeta deve "correre narrando a chi s'incontra di sfuggita" (p.29). Nel dialogo – che è sempre e comunque da solo a solo – è possibile l'oggettività, la liberazione dalla indeterminatezza della individualità. Nel dialogo, nella dimensione duale, nel mutuo riconoscersi e ricordarsi è possibile il ribaltamento del motto di Eraclito, perché in quel fiume, "noi vi entrammo già due volte per bagnarci". Anche in questo caso, Federici non tende all'astrazione: il suo dialogo è bensì sempre concepito come *inscindibile* dai suoi supporti materiali: le "labbra", la "voce".
Nell'ultima sezione abbiamo la piena articolazione dei concetti salvifici di Federici: il dialogo e la luce. L'autore ci avverte che l'ultima sezione ha avuto origine in una serie di dialoghi realmente scambiati tra l'autore e "A.". Ma Federici ha cura di darci questa indicazione (dal connotato privato, intimo) *proprio* per indicarci che l'ultima sezione del libro è il luogo

in cui - nella scrittura - avviene una trasmutazione, una trasmigrazione quasi, dal contingente all'eterno, "di dentro a fuori", "da terra a cielo": "[...] e tutto/ questo sembra cambiare nell'ordine // *detto* [...]" (p.49). La messa in scena del dialogo *non* è una *mise en scène*, non è una narrazione: è bensì l'attuazione – nella scrittura ("nell'ordine // *detto*") - delle *condizioni* per un dialogo tra l'autore e il lettore, e insieme l'offerta di uno spazio per il dialogo possibile tra due individui qualunque. Le poesie dell'ultima sezione sono il banchetto della Bestia (il poeta) per la Bella (l'interlocutore).

Federici pone il linguaggio in posizione *equidistante* tra i due interlocutori. Grazie ad un sottile e impercettibile spostamento della prospettiva il linguaggio viene a trovarsi, nell'ultima sezione, in una posizione *equidistante* tra l'autore e il lettore, e, infine, tra il lettore e un altro interlocutore indeterminato. Siamo noi, il lettore e l'autore, infine "rimasti a dividerci/ due labbra sopra un silenzio" (p.49). Le poesie sono infine trasformate nelle assi di un tavolo che è posto prima di tutto tra i due interlocutori - il poeta e la donna - ma che è concepito in modo tale da poter essere ruotato attorno a un nuovo centro, mantenendo invariata la propria funzione. Il poeta, invitando alla prossimità, non invita soltanto il lettore ad avvicinarsi alle sue labbra, ma si protende anch'esso verso il lettore, offrendo il linguaggio della poesia - ossia il proprio "nome" di poeta - come *condizione* e tavolo dell'incontro.

Questa nota di lettura sembra mancare di una sintesi, di una vera prospettiva sul libro di Federici. Ma è forse anche questo il senso de *L'opera racchiusa*, se è vero che – come scrive Federici in una recensione a Petr Halmay (Atelier, 54, 2009) - la scrittura deve essere "non solo uno strumento di formazione estetica o morale condivisa, ma di autentica costruzione esistenziale". La poesia di Federici rifugge dalla perentorietà, in essa "l'ago azzurro della fiamma" può essere tanto – come spiega l'autore stesso (comunicazione privata) - "la figura filiforme di una fiamma azzurra, utile a sterilizzare, incidere, fondere, piegare", quanto "l'ardere senza rumore di un cero (o più ceri) in luoghi di culto", quanto ancora "la forma stessa di certe fiammelle indisturbate [...] insensibili alla gravità, non all'aria", e diversi significati non sono piegati per toccarsi, ma stanno ciascuno al proprio posto e si attraggono come magneti, creando quel campo (araldico, magnetico, esperienziale) che la poesia di Federici delimita e racchiude, offrendolo come strumento per la "costruzione esistenziale" di ciascuno di noi altri.

Lorenzo Carlucci

¶ [3]Un uomo si interroga. Il suo mondo interiore comunica con l'universo che lo circonda. Dio, anima, grazia, amore sono concetti esperiti, al contempo forme di conoscenza, intorno ai quali ruota la sua riflessione. La Natura si presenta come una serie di emblemi che hanno un segreto da svelare oltre la loro consistenza fisica. Sole, cielo, acqua, pietre, ma soprattutto luce interpellano l'io scrivente. Una poesia da camera, impressioni e ricordi che ripassano continuamente sullo schermo della memoria? No, se c'è un *io* che parla, esiste anche un soggetto (lo si percepisce femminile) che partecipa di esperienze misteriose, ma piene di significato. La comunicazione diventa dialogo. Una sensibilità religiosa, ricondotta al cristianesimo dei riti e delle figure ultraterrene che scandiscono il dramma della creazione e della redenzione: madonne, angeli, santi, il sangue dell'uomo e dell'uomo-dio. Una coscienza che abbraccia i vivi e si rivolge ai morti, nella stupefacente realtà della loro presenza assente.
Lo *stil novo* di Federici è vigilato e le poesie risultato di revisioni continue, molteplici stesure che danno consistenza all'apparente semplicità dell'arte. I versi non rispondono a strette norme metriche, i testi hanno la regolarità e compattezza prosodica, con misure variabili nelle quali il flusso del significato scavalca gli a capo con frequenti *enjambement* e richiami di senso. La continuità è resa evidente anche dalla mancanza di maiuscole e di punti, lungo un percorso iniziatico verso un senso condiviso con il lettore. L'uso del corsivo sottolinea il paradosso («*non* il canto si colma al resto») o rafforza l'espressione («[. . .] e di sangue/ *sangue* rifinire l'anima di dentro a fuori»).
Ogni poesia si assapora foneticamente, è un piacere leggerla ad alta voce, ma nello stesso tempo si fa strada nell'orecchio mentale del lettore e giunge nel suo foro interiore («[. . .] questa è l'inaudita voce così come fu detta»). Ciò accade anche perché l'unitarietà dello stile non è monotonia e l'autore ci offre formulazioni sinestetiche dell'intuitività immediata di pensiero ed emozioni («hanno un solo suono i passi dalle spalle indietro e poi», «l'orlo di neve in un lampo sacrificato al tuono»). Il rammemoramento dell'esperienza confuta lo scorrere del tempo eracliteo o apre la strada al frammento gnomico («da terra a cielo la perfezione è nell'attesa»).
Sarebbe prematuro tracciare un albero genealogico, ma io ritrovo nei testi diversi tratti dello stile di Hölderlin-Scardanelli. Si va dalla concisione quasi oracolare, alla formulazione a volte enigmatica che stringe le ma-

---

[3] *Atelier*, n.49.

glie della sintassi in *raccourcis* memorabili («i pochi, fratelli e sorelle, che sono amori e amici/ in colmo all'invisibile; [. . .]», «[. . .] i fiori/ pieni alle stanze come le voci»), fino alla nominazione asciutta e immersa in una luce d'eternità dei fenomeni dell'universo («certo muta anche d'aspetto il giorno/ lungo versi come lungo funi qui», «[. . .] sciamano in un coro poche voci/ care, i gridi si confondono, le rondini»). Ma il "tu" cui si accenna- va prima fonda il perenne dialogo fra generazioni («tempo è di dare le mani nell'andirivieni dei vivi/ fermare gli occhi, lo sguardo a chi trema»; «— chi/ non è stato scordato ritorna»), è la luce della comunicazione, forse la porta che apre la stanza di Tübingen.

Giancarlo Rossi